



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



¿RIGOR HISTÓRICO O COMUNICACIÓN CON EL ESPECTADOR? LA RECREACIÓN DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LA FICCIÓN TELEVISIVA

JUDITH HELVIA GARCÍA MARTÍN
Universidad de Salamanca

Resumen

Desde la Transición las cadenas de televisión españolas, y principalmente TVE, han realizado numerosas series de ambientación histórica situadas en la España del siglo XIX y principios del XX, varias de ellas basadas en obras literarias previas, como *La saga de los Rius Fortunata y Jacinta*, *La Regenta*, *Entre naranjos*... Desde entonces y hasta ahora, han desfilado por nuestra televisión producciones de gran presupuesto, que buscan reflejar lo más fielmente posible una época a través del vestuario, escenarios, personajes... que son elegidos con cuidado. Llegados a este punto, nos preguntamos: ¿ha sido la música de la época recreada con igual atención? En esta comunicación veremos que las prácticas musicales de la España del s. XIX han sido llevadas a la pequeña pantalla siguiendo dos tipos de enfoque: el rigor histórico por un lado; y la recreación que incluye algunas licencias para una mejor recepción por parte del espectador por otro. Analizaremos este aspecto a través de varias series emitidas desde la Transición hasta hoy, prestando especial atención a la fidelidad con la que se recrean estas prácticas musicales, y a qué pueden responder las licencias tomadas.

Palabras clave: Música española, siglo XIX, series de televisión

Abstract

Since the transition to democracy, Spanish television channels, and mainly TVE, have made historical numerous series o located in Spain in the 19th and early 20th centuries, many of them based on previous literary works such as *La saga of the Rius Fortunata and Jacinta*, *La Regenta*, *Entre naranjos* ... Since then and up to date, big-budget productions have been broadcast. They try to reflect, as closely as possible, a time through the costumes, settings, characters... carfully chosen. At this point, we wonder: was the music of the era recreated with equal attention? In this communication we will see that musical practices of Spain in the s. XIX have been brought to the small screen following two approaches: historical accuracy on the one hand; and recreation that includes some licenses for better reception by the viewer on the other. We will discuss this aspect through several passages extracted from series issued since the transition to democracy until now, paying particular attention to the accuracy with which these musical practices are recreated, and to what these licenses meet.

Keywords: Spanish music, 19th century, TV series

LA MÚSICA EN SERIES DE TELEVISIÓN EN ESPAÑA: UN PUNTO DE PARTIDA

La presente investigación surge de mi labor como docente en el Grado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Salamanca, en la que imparto asignaturas de perfil muy variado. Entre ellas se encuentran dos que quiero destacar aquí por la relevancia que han tenido a la hora de enfocar esta propuesta: por un lado, la *Historia de la música en España II*, que abarca desde principios del siglo XVIII hasta principios del XX; y por otro, *Música en los medios audiovisuales*, en la que se aborda tanto el cine, como la publicidad, la radio, el videoclip, los videojuegos o las series. Esta circunstancia me ha impulsado a buscar recursos didácticos a través del audiovisual que se pudieran abordar en ambas materias, tanto desde la historia de la música española como desde la música en los audiovisuales, buscando un enfoque interdisciplinar que no excluyera ninguno de los dos campos, sino que buscara interpretaciones complementarias.

Por este motivo en la presente comunicación presentaré y analizaré desde ambas perspectivas varios pasajes extraídos de series de ambientación histórica que transcurren en diversos lugares de España durante el siglo XIX y principios del siglo XX. Algunas de ellas pertenecen al grupo de adaptaciones televisivas de las grandes obras de la literatura española decimonónica de autores como Galdós o Blasco Ibáñez, y por ello reúnen una serie de características particulares. Dichos pasajes presentan momentos de la narración en los que los personajes interpretan o escuchan música, y por lo tanto estos fragmentos constituyen una recreación de las prácticas musicales del momento que representan, y de las cuales se espera cierto rigor histórico.

Por otra parte, el adentrarme en esta investigación también ha sido motivado por la circunstancia de que apenas existe literatura académica al respecto. Bien es verdad que ya se han realizado varios y excelentes estudios acerca de la televisión en España en general, y de la televisión durante la Transición en particular⁹⁴⁷. Algunos de ellos han constituido monografías sobre series específicas, como la obra colectiva coordinada por Cascajosa Virino (2015) sobre *El Ministerio del tiempo*. Sin embargo, hasta este momento sólo existen aproximaciones parciales y puntuales al estudio de la música en las series de televisión españolas, como los trabajos de Mosquera sobre la banda sonora original de *Los Pazos de Ulloa* o el de Martínez Álvarez (2009) acerca del uso de las películas en el aula. Por lo tanto, no contamos con estudios que aborden este tema desde la Musicología y de forma global, como podemos encontrar en la

⁹⁴⁷ Aquí cabe destacar las aportaciones del grupo “Televisión y cine: memoria, representación e industria” de la Universidad Carlos III de Madrid.

monografía *Music, sound and silence in Buffy, the vampire Slayer*, en la que se profundiza en varios aspectos relacionados con esta producción, como el aspecto generacional o el contenido de género en la música seleccionada, la función de la serie como plataforma de lanzamiento de grupos desconocidos, o la aparición y el significado de las músicas populares urbanas.

PROPUESTA METODOLÓGICA

Establecido el punto en torno al cual girará esta investigación, me propongo como objetivo principal observar de qué forma se han recreado en la ficción televisiva española las prácticas musicales de la España del siglo XIX y principios del XX a través de la música inserta en la acción. Esta observación se llevará a cabo desde la doble perspectiva del historiador y del mundo audiovisual, para definir los criterios mediante los cuales una escena se ha recreado con mayor o menor rigor histórico, y a qué responden las licencias que los directores artísticos y asesores puedan haber tomado.

Para ello seleccionaremos los pasajes de estas series en los que aparezcan representaciones de prácticas musicales. En aquellas producciones que hayan sido adaptaciones de obras literarias previas, tendremos además en cuenta la novela como fuente primaria, determinando si la serie ha llevado a la pantalla los pasajes con contenido musical de forma literal o libremente adaptada, y por qué.

Dado que en dichos fragmentos aparecen de forma diegética⁹⁴⁸ piezas musicales que ya existían en la época en la que transcurren, en general dicha música será preexistente, es decir, no pertenecerá a la banda sonora original compuesta *ex profeso* para el producto audiovisual. Sin embargo, en algunas ocasiones nos encontraremos con que una pieza inserta en realidad no es preexistente, sino que ha sido compuesta “a la manera de”, imitando ciertos patrones musicales de la época que hacen pensar al espectador que efectivamente datan de la misma⁹⁴⁹.

⁹⁴⁸ Música inserta en la acción, escuchada por los propios personajes de la misma

⁹⁴⁹ Un ejemplo de esta intertextualidad, en la que la banda sonora estimula la memoria del espectador mediante referencias a otros medios, se puede encontrar en la pieza musical que compuso Antón García Abril para ambientar una escena de Fortunata y Jacinta que transcurre cuando aquella ha sido ingresada en un convento los meses previos a contraer matrimonio. La polka que bailan las “arrecogidas” remeda efectivamente a cualquiera de estas danzas que nos pudiéramos encontrar en las zarzuelas de finales del siglo XIX, y sin embargo, según declara el compositor en una entrevista concedida a la que firma este artículo el 2 de agosto de 2015, fue compuesta expresamente para la serie siguiendo los códigos musicales de estos biles: “Y a las monjas les puse una polka que bailaron, la polka del convento que le llamé [...]. Es una polka que estaba muy de moda también en la época del vals, y la polka, y el galop.... Son músicas populares de la música europea, tanto en España como en Viena, o en Francia o en cualquiera de los países europeos, siempre estaban estos aires de danza populares”.
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/fortunata-y-jacinta/fortunata-jacinta-capitulo-5/445302/> (00:41:47)

Por otra parte, a la hora de considerar qué función cumple cada fragmento musical en conjunción con la imagen, emplearemos la clasificación proporcionada por Fraile (2004) acerca de las funciones de la música en el cine, a saber las cuatro principales: expresiva, estética, narrativa y estructural.

LA “INCORRECCIÓN” AL SERVICIO DEL SIGNIFICADO

Antes de entrar en materia, cabe destacar de entrada que por “incorrección” aquí nos referimos a las licencias que un novelista, pintor, compositor, director de cine... se toma cuando quiere recrear una determinada época, incluyendo algún elemento que resulta anacrónico o históricamente incorrecto, pero cuya presencia se justifica por la búsqueda de la transmisión de una mayor emotividad o de un significado concreto.

Tomemos como ejemplo de estos anacronismos el comienzo de la serie *La Señora*⁹⁵⁰, que se ambienta en una ciudad asturiana en 1920, y que abre el primer capítulo con la actuación en una fiesta de una banda de jazz cuya presencia es altamente improbable en ese año y en un entorno semi rural asturiano. Sin embargo, esta licencia está al servicio de dos funciones de la música en el audiovisual: por un lado, la función estética, ya que se ha recurrido a un cliché musical de fácil recepción para que el espectador sitúe rápidamente la escena en los años 20 (por mucho que en esa época en España se escuchase más copla y zarzuela que jazz); y por otra parte, la banda y su música cumplen una función narrativa, ya que están anticipando al espectador la descripción del carácter de Victoria, la protagonista de la serie y la mujer artífice de su presencia en la fiesta. El hecho de que este personaje haya hecho posible la presencia del jazz en un entorno tan remoto habla de su personalidad abierta, moderna, cosmopolita y adelantada a su tiempo. Por eso, y a pesar de haber incurrido en el uso de un cliché fácil históricamente no muy correcto, su empleo resulta eficaz a estos dos niveles.

De todas las series ambientadas en la España del siglo XIX y principios del XX analizadas para esta comunicación, aquí tan sólo vamos a analizar algunos fragmentos de una muestra muy limitada dadas las restricciones de extensión requeridas. Todas estas producciones muestran de una forma u otra aquellas prácticas musicales que definieron la historia de la música española durante esta época, y por ello no podía faltar el abordaje en la escena de los siguientes tópicos:

- La mujer burguesa decimonónica y su relación con la música como una formación de adorno para desenvolverse socialmente.

⁹⁵⁰ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-senora/senora-capitulo-1/1583859/> (00:00:01)

- Los pasatiempos de las clases adineradas, en los que predominaban la ópera y el baile de sociedad.
- La presencia del folklore urbano a través de números de zarzuelas, revistas, coplas...
- La democratización de la práctica musical a través de la creación de bandas de música y del movimiento coral.
- La música religiosa y los procesos de renovación de la misma durante el siglo XIX.
- La música tradicional como impulsora de identidades⁹⁵¹.

Dicho esto, veremos a continuación una serie de pasajes que representan algunos de estos aspectos, y en los que hemos encontrados anacronismos o incorrecciones a nivel histórico que pueden explicarse desde las funciones de la música en el audiovisual.

Comencemos por la representación de uno de los pasatiempos favoritos de la burguesía urbana: la ópera. Las dos series que mejor han representado la vida de las burguesías madrileña y barcelonesa han sido, respectivamente, *Fortunata y Jacinta* y *La Saga de los Rius*, basadas en las novelas de Benito Pérez Galdós e Ignacio Agustí. Ambas son fuentes primarias inagotables de testimonios acerca de los gustos musicales de este grupo social, y analizando una junto a la otra se pueden ver las diferencias entre las preferencias de una y otra ciudad.

Al respecto resulta interesante una escena descrita en la novela de Galdós transcurrida hacia 1870 en la que Jacinta y su marido Juan Santa Cruz acuden al Teatro Real a ver la representación de una ópera de Wagner, sin especificar de cuál de ellas se trata.

Mal humorada y soñolienta [Jacinta], deseaba que la opera se acabase pronto; pero desgraciadamente la obra, como de Wagner, era muy larga, música excelente según Juan y todas las personas de gusto, pero que a ella no le hacía maldita gracia (Pérez Galdós, [2002], I, p. 290).

⁹⁵¹ Al respecto, resulta curioso un fenómeno en el que las series que adaptan novelas literarias suelen incluir escenas relacionadas con prácticas de música popular y tradicional que a menudo no están recogidas en la obra literaria original. El motivo de dichas licencias podemos encontrarlo en un aspecto que ya han contemplado varios estudios sobre la televisión de la Transición (por ejemplo, el elaborado por Peña Ardid, 2010), que tiene que ver con la función ideológica que cumplieron estas series durante este período a la hora de consolidar un ideario colectivo que aceptara la legitimación de la diversidad cultural inserta en un solo país. Por eso resulta especialmente significativo que varias de estas series adaptaran novelas que transcurren en regiones “periféricas” (Galicia, Asturias, Cataluña, Valencia...) y que, como hemos dicho, incluyan elementos de la música tradicional de cada lugar, contribuyendo así a la utilización ideológica de esa música para reforzar el ideario colectivo anteriormente citado.

Aprovechando esta laguna, la serie situó esta escena durante una representación de *Tristán e Isolda*, concretamente la segunda escena del acto tercero “Ha, Ha! Ich Bin's, Ich Bin's, Süßester Freund!”⁹⁵², ópera que no se estrenaría entera en dicho teatro hasta varios años más tarde. Sin embargo, y tal y como ha expresado Antón García Abril, compositor de la banda sonora de esta serie, en la entrevista anteriormente aludida, esta elección fue motivada porque esta ópera es, de entre las de Wagner, una de las más conocidas por el público, y por lo tanto fue una decisión encaminada a facilitar la recepción por parte del espectador.

Mientras los Santa Cruz acuden al Teatro Real a presenciar una representación operística densa y de varias horas de duración, Fortunata y su marido Maximiliano Rubín se desenvuelven en otros entornos, y la música ayuda a ambientarlos. Así, la novela narra cómo de vez en cuando acudían al teatro Variedades de Madrid a ver “una piececita”.

Aquella noche se fueron a Variedades, que está a dos pasos del Ave-María. Otra ventaja de aquel barrio sobre Chamberí es que se puede ir de noche a ver una piececita o a pasar un rato en cualquier café, sin hacer caminatas de media legua, ni usar el tranvía (Pérez Galdós, [2002], II, p. 168)

En el capítulo 8 de la serie esta escena se ambienta en una recreación de dicho teatro Variedades con una representación del “Coro de las costureras” de *El barberillo de Lavapiés*⁹⁵³. El error se presenta aquí al ojo especialista en el hecho de que este momento de la novela transcurre en 1974, año al final del cual se estrena la obra de Barbieri y Larra en el Teatro de la Zarzuela. Es poco probable que una pieza escénica como *El barberillo de Lavapiés*, que entronca en extensión y temática con zarzuela grande, y que se estrenó ese mismo año en un teatro más acorde con su género, se representase en el Variedades, que se inclinaba más por las “piececitas” como bien dice Galdós, relacionadas con el género chico o la revista. A pesar de esto, la elección de esta pieza para esta escena resulta verosímil al ser una de las más populares y fácilmente reconocibles de la historia de la zarzuela por el gran público.

Si las dos escenas que acabamos de describir se toman sus pequeñas (y casi imperceptibles licencias), sería justo indicar también el caso opuesto: el rigor histórico llevado casi al extremo. Para ello nos resulta útil el capítulo final de la novela *Mariona Rebull*, llevado a la pantalla en el episodio 4 de *La saga de los Rius*⁹⁵⁴. En dicho capítulo se narra el atentado que

⁹⁵² <http://www.rtve.es/alacarta/videos/fortunata-y-jacinta/fortunata-jacinta-capitulo-2/445247/> (00:40:05)

⁹⁵³ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/fortunata-y-jacinta/fortunata-jacinta-capitulo-8/445312/> (00:21:39)

⁹⁵⁴ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-saga-dels-rius/arxiu-tve-catalunya-saga-dels-rius-capitol-4/625940/> (00:31:57)

sufrió el Teatro Liceo de Barcelona en 1893 cuando, durante la inauguración de la temporada operística con la representación del *Guillermo Tell* de Rossini, explotó una bomba en el patio de butacas. Este evento contiene una gran carga dramática, y por ello en la serie se optó por reproducir los acontecimientos con la máxima fidelidad. Para ello contaron con el testimonio del conserje del Liceo, quien narró en su diario que:

“Esta misma noche a las once menos cuarto y mientras se representaba el segundo acto de dicha ópera, y antes de comenzar el terceto, un horroroso estruendo sembró la alarma entre los concurrentes, empleados y demás personas que se hallaban en el teatro, produciéndose momentos de indescriptible confusión y angustia. Era que entre los sillones o respaldos de los mismos, número 27 y 28 de la fila 13, había estallado una bomba”.⁹⁵⁵

Y así, durante más de tres minutos (una escena muy larga para la televisión) el personaje de Matilde canta su romanza *Selva opaca, deserta brughiera*, un número de la ópera que precisamente transcurre poco antes que el momento descrito en el diario del conserje y que, llegado el momento de un amplio descenso realizado por la voz, es sincronizado con la caída de la bomba desde el palco hasta el patio de butacas, haciendo contrastar la calma y el lirismo de la romanza con la violencia de los momentos posteriores.

Otra de las prácticas musicales que aparecen con cierta frecuencia es la danza española como elemento de identidad cultural, a menudo asociada al flamenco y a coreografías inspiradas en la escuela bolera. Es el caso de una escena de *Proceso a Mariana Pineda*⁹⁵⁶, en la durante el capítulo 2⁹⁵⁷ la bailaora Merche Esmeralda danza ante la alta sociedad de Granada. Los anacronismos se encontrarían aquí en la guitarra que acompaña la coreografía, que no es el instrumento de comienzos del siglo XIX, sino totalmente contemporáneo; al tiempo que la bailaora realiza su coreografía acompañada de un mantón blanco, una prenda que no se incorporaría a la danza española hasta mucho después, y que además cuenta con una buena flecadura, elemento que era mucho más sobrio (cuando no inexistente) en los mantones de la época. Sin embargo, su incorporación al baile aporta un contraste de color blanco con respecto

⁹⁵⁵ En el documental *La bomba del Liceu* realizado por Carles Balagué en 2009, una voz en *off* relata el acontecimiento con todo detalle a través de las palabras de este diario (*La bomba del Liceu*, 01:20:48).

⁹⁵⁶ Aunque *Proceso a Mariana Pineda* no es estrictamente una adaptación de una obra literaria, ya que la serie se inspiró en los documentos oficiales de su proceso judicial, hay elementos musicales que remiten a la obra teatral de Lorca, como la canción interpretada por Pepa Flores en los títulos de crédito finales, cuya letra está extraída del comienzo del drama.

⁹⁵⁷ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/proceso-a-mariana-pineda/proceso-mariana-pineda-capitulo-2/2651650/> (00:37:50)

al tono rojo predominante de la composición, al tiempo que da vistosidad y amplitud a los movimientos de la bailarina.

Otro pasaje relacionado con la danza que contempla algún anacronismo se encuentra en el capítulo 14 de *Curro Jiménez*⁹⁵⁸. En él, la bailaora Sara Lezana toma el rol de amante del bandolero. En la escena seleccionada, Lezana ejecuta el comienzo de una estructura canónica en los palos flamencos actuales, que incluye salida, llamada, subida y remate. Es una recreación libre basada en lo que el flamenco era ya a finales de los años 70 del siglo XX, con zapateado incluido, y sin embargo no existen pruebas de que fuera así en la época en la que transcurre la serie (primeras décadas del XIX), de la cual no conservamos fuentes musicales ni coreográficas. Sin embargo la escenificación del baile conecta mejor con el espectador del siglo XX si se hace de acuerdo a lo que conoce, que cualquier recreación que, de todos modos, no podría hacerse en base a ninguna fuente.

No queremos terminar este brevísimo repaso a algunas de las prácticas musicales en la España del siglo XIX sin hacer alusión a algún elemento relacionado con la música religiosa, y qué mejor ficción televisiva / novela para adentrarnos en este campo que *La Regenta*. A pesar de que la novela contiene muchos pasajes interesantes en los que se describen con detalle costumbres relacionadas con el desarrollo de la vida musical en la catedral de Vetusta, éstas apenas han sido recreadas en la serie. En cambio, sí aparece un pasaje que conecta no tanto con la música religiosa de la institución eclesiástica, sino con la tradición de la música popular con letras “a lo divino”.

Alegre todo el día [Teresina], activa, solícita, llenaba el hogar del Magistral de cantares religiosos a los que daba, sin saber cómo, sentido profano, aire de la calle. Aquel tono alegre era más picante por el contraste con el rostro de Dolorosa de la joven. (Alas, [1884], II, p. 296)

En la serie el ama de llaves del Magistral de la catedral de Vetusta, Teresina, se muestra realizando las tareas de la casa (preparar el chocolate, hacer la cama, arreglar las vestiduras...) mientras canta esos “cantares religiosos” con aire de calle. Por ello, en el capítulo X canta mientras prepara el desayuno “Dueño de mi vida”⁹⁵⁹, una canción religiosa cuya melodía resultó muy popular desde la segunda mitad del siglo XX, pero que constituye un anacronismo en el contexto en el que se interpreta en la serie. Si bien la letra existía ya en la época en la que transcurre *La Regenta*, la melodía que canta Teresina en la adaptación fue com-

⁹⁵⁸ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/curro-jimenez/curro-jimenez-retorno-hogar/3688691/> (00:35:30)

⁹⁵⁹ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-regenta/regenta-capitulo-2/445831/> (00:52:16)

puesta por Nemesio Otaño, quien apenas acababa de nacer (1880) en los años en que se ambienta la novela. Sin embargo, es una licencia verosímil puesto que esta melodía es más reconocible para el público de la serie que cualquier otra, y por lo tanto conectaría mucho mejor a nivel afectivo.

CONCLUSIONES

A través de los pocos ejemplos aquí presentados hemos podido ver que, a la hora de recrear las prácticas musicales de la España del siglo XIX, los directores, guionistas y directores artísticos han seguido dos tipos de enfoque: por un lado, el rigor histórico; y por otro, una puesta en escena que incluye algunas licencias para una mejor recepción y comprensión por parte del espectador.

Resulta muy evidente que, mientras que las series que no adaptan obras literarias sacrifican el rigor histórico en favor de una mayor conexión a nivel emocional con el espectador, todas las que sí se basan en una novela resultan mucho más rigurosas. El motivo es simple: cuentan con un respaldo importante como es la novela como fuente primaria y contemporánea a las prácticas musicales que describen, y por lo tanto la única duda a la hora de llevarlo a la pequeña pantalla es si se ha de ser totalmente fiel a esa fuente, o si se adapta para que el espectador de hoy lo entienda mejor.

Precisamente por este motivo, la música diegética de las series basadas en novelas cumple una función más relacionada con la localización geográfica- cronológica, o de descripción de personajes; mientras en la función predominante en esas prácticas musicales aparecidas en el resto de series está relacionada, además de con las funciones anteriores, con la expresiva.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L. *La Regenta*, Madrid: Cátedra, 1884 [1994].
- ATTINELLO, P. HALFYARD K., J. and KNIGHTS, V. *Music, Sound, and Silence in Buffy the Vampire Slayer*. Farnham: Ashgate, 2010.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (coord.) *Dentro del Ministerio del Tiempo*, Leeme Editores, 2015.
- FRAILE, T. *Funciones de la música en el cine* (trabajo de Grado de Salamanca, Universidad de Salamanca), 2004. Recuperado de:
<https://musicaudiovisual.files.wordpress.com/2011/10/funciones-de-la-mc3basica-en-el-cine-teresa-fraile1.pdf> [Consultado el: 29 de septiembre de 2016].

- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, J. *Películas para usar en el aula*. Madrid: UNED, 2009.
- MOSQUERA FERNÁNDEZ, A.: *Experiencias didáctico- musicales en la ESO: el realismo y la fantasía, la palabra y la imagen. Su contribución a la adquisición de competencias*. (Tesis doctoral no publicada. Universidad de Salamanca), 2011. Recuperado de <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/83318> [Consultado el: 29 de septiembre de 2016].
- PEÑA ARDID, C. “Las primeras grandes series literarias de la transición: La saga de los Rius y Cañas y barro”, *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973- 1982)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010.
- PÉREZ GALDÓS, B. *Fortunata y Jacinta*, Madrid: Cátedra, 1987 [2002], vols. I y II.